

三つ巴の構造

——萱野二十一の戯曲「父と母」——

近 藤 周 吾

清濁併せ吞むといふ處があつた。又、一種の氣概があつた。

——木下正雄「懐かしき友 郡」

何とも云ひ知れぬ謙虚や悔恨や幻想や信念やが代る代るに巴のやうにグルグル廻つて身を包んで、霧のやうなものに取巻かれて茫々とした心持がしたが、其の霧のやうなものが赤くなつたり青くなつたり黄色くなつたりして、現になつて恍然としてゐると、何時の間にか説教はおしまひになつて、会衆一同の賛美歌が始まつた。

——萱野二十一「松山一家」

はじめに

萱野二十一の戯曲「父と母」(『三田文学』一九二一年八月)は、どのようなところに着目して読み、演じればよいのだろうか。

一読してわかるように、異国趣味の強い劇作家・萱野二十一／郡虎彦にしては珍しく、現代劇である。それゆえか、同時代評を除くと、さほど注目を集めた形跡もないようだ。管見のかぎり、本格的

な先行研究はなく、上演された記録もほとんど見あたらない。たしかに、同時代評にも指摘があるように、不義の子どうしが結婚する話にすぎず、メロドラマとしてはありがちな、陳腐な物語と要約して、凡庸との評価を下すこともできないだろう。が、プロットだけで「父と母」を駄作と決めつけるのはいささか性急であるとの憾みも残る。血統・遺伝・感染・狂気といったテーマに小説「ベスト」(『白樺』一九一〇年七月)や、内田魯庵が「大袈裟になる」と断りつつ「青年の燃ゆるやうな生氣が全幅に充ちてゐて、天才の倅が仄見えてる」(『と絶賛した懸賞受賞作「松山一家」(『太陽』一九一〇年二月)——とも通底する系脈があり、興味深いからだ。また、本稿が扱うように、戯曲としての構造面にも見るべきものがあるという理由がある。つまり、これまで異国趣味的な素材にばかり気を取られて、十分に分析されてこなかった「三つ巴」の構造を読み取るための好個の材料というほどの意味である。ごく単純な意味において、「父と母」の構造の強度は、戯曲として比類ないものがある。

少なくとも同時代の日本人作家の戯曲（二）と比べると、不透明、曖昧を排したその構造の緻密は止目に価する。Torahiko Koriとして海外で成功する素地も、あるいは、すでにこのようなところに胚胎していたのかもしれないと思わせる。より分析的にみても、ここで「三つ巴」と名づけることになるその構造に、看過を許さぬ重要な契機が含まれているようなのだ。

以下は、その「三つ巴」の強固な構造に潜む「しなやかさ」の一端を分析する試みである。なお、この分析を通じて、同時代評に見られたジャンルをめぐる困惑についても併せて言及できるはずである。この分析はもちろん、海外で好評を博し、三島由紀夫に影響を与えた、いわゆる能をアダプトした作品群にも適用できるだろう。ただし、ここでは紙数の関係もあって、そこまで筆が及ばない粗描であることをあらかじめ断っておく。

一 題名について

そもそも「父と母」は、なぜ「父と母」という題名なのだろうか。「三つ巴」の構造を明らかにする前提として、まずはこの意外に厄介な問いから着手してみよう。

「父と母」は、（松山一家ならぬ）青山一家の騒動を描いた一幕の戯曲であり、全五段で構成されている。ごく手短に梗概を辿ろう。

第一段は、青山よし子が、娘の乳母であるさよに悩みを打ち明ける場面で幕を開ける。よし子の娘・くに子が、書生の大村と親しい

ということに両者は気づいている。ところが、実はこの大村は、夫・俊一の不義の子でないか、とよし子はいう。第二段は、俊一がくに子への縁談を持つて帰る場面で、ここで俊一は息子と娘が親しい関係であることをよし子に聞かされる。第三段は、俊一が家族を集め、大村とくに子が腹違いの兄妹であることを告げる。第四段は、部屋に残った大村とくに子が話し合う場面で、くに子が幼いころを追憶しつつ、実は自身は俊一の子ではないかもしれない疑惑を持ち出す。第五段は、再び家族が集い、縁談を持ち出す俊一に対し、よし子に自らが俊一の子でないことを告白させた上で、くに子が縁談を断る場面である。最後は、くに子が大村の子を妊娠していることを明かす。俊一が「二た親の罪の結果が結びあつたら、却つて又堅い実がみのるかも知れない。」と結婚を許し、大村が「阿父様！」と言いい、くに子が「お許し下さいますか阿父様！」と歓喜して、幕となる。

如上、梗概を辿っただけでも既に明らかだが、人物によつて秘密となるべき影の部分に相違があり、そのずれを縫い合わせることによつて、その全貌が姿を現すというふうに構造化されている。

戯曲において重要な人物造型もまた、この秘密を分有する構造によつて半ば自動的に定義される。さよは、よし子が安田と密通してくに子を生んだことをすでに知っている。しかし、大村が俊一の不義の子であることまでは知らない。俊一は、大村が自身と芸妓との間の子であることはむろん知っている。しかし、くに子が自身の子でないということは知らない。くに子は、自身が俊一の子でないこ

とは、薄々感づいている。しかし、大村が俊一の子であったとは知らなかった。よし子は、よし子と大村の出生の秘密双方について知っていた。その意味では、全知の人物であるかのようにも映る。しかし、「女親が娘の胸の中を察するのはそんなにむずかしいことでは御座いませぬ。」(第二段)という台詞を吐くよし子であっても、くに子と大村がもうすでに子を設けてまじいようとは思いが至らない。

要するに、「父と母」という題名は、幕開きの時点では、それが俊一とよし子のことであるように見せかけながら、最終的には大村とくに子のことを指しているというイロニー含みのものだった。そして、それは最後の「阿父様！」と言う大村とくに子の台詞が、実父なのか義父なのかという複雑な味わいを示すこととも連動している。そもそも現実世界において、義理の家族ほど演劇的なものもない。反対に、舞台上の家族も、演じられているという時点で、すでに疑似家族である。家族であるかのようにふるまう様子が常態化している青山一家は、だから、そもそも演劇的だと言えるし、演劇という形式に似つかわしいとも言える。しかも題名に即するかぎり、視点はまだ生まれていない胎児に置かれているという解釈すら可能だろう。胎児が外枠からこの物語を見守っているというような。

ともあれ、「父と母」が、実は「父と母」でないというふうに観客の無意識、いわば幻視した家族を脱臼させたり整復したりしてみせるのが、この物語の中心的な構造なのだ。戯曲では対立の創り方が重要だとしばしば言われるところだが、男と女、親と子といった二項対立の図式で観客を欺いておいて、近親相姦にも限りなく近接し

つつ、最後には別の第三項を持ち出し、脱構築してしまうドラマツルギー。それをここでは「三つ巴」の構造と名づけておく。

何げない題名のようにありつつ、題名自体もこの劇の成立に不可欠な、いわば演出家のような役割として組み込まれている。もしこの戯曲が、若き劇作家の習作、たとえスケッチ風のレーゼドラマ(読むための戯曲)だったとしても、観客の早とちりを織り込み、役を演じるという演劇の本質を逆手にとって、役を付与しつつ役を外すという一種のメタドラマ(劇の本質を批評する劇)に挑戦した、そのことの意義を過小に見積もるわけにはいかない。そして、そのようなメタドラマに、題名が主体として貢献を果たしている。ここにおいて「父と母」という題名は、内容を表すだけでなく、それ自体が演じるものとして現前してくる。それをよく知悉していたこの一篇の書き手は、もはや小説家などではなく、海外に雄飛する以前からすでに、真性の劇作家であったことを認めておかなければ説明がつかないだろう。

二 同時代評について

ところで、「父と母」は、どのようなジャンルに属すべきなのか。もちろん、書き手自身が「一幕喜劇」と記した事実を軽視するわけにはいかない。が、作者の自注だからといって有難く追従するだけでも能がない。事実、「父と母」の同時代評においても、話題の中心は、ジャンルをめぐる困惑が占めている。

月旦子「八月の文芸（八）」は、梗概を紹介した上で、「舞台上の知識があるだけ人の出し入れにも無理がなく、言葉が真面目な意味で書かれてゐる為、随分考えねばならぬ人生のいたましい有様を見せられた。之を喜劇といふならば、在来喜劇の改良の第一歩を云つてもよい位である。」^(四)と評す。

これに対し、無署名「八月の創作（二）」は、梗概を紹介した上で、「新しいポイントに立つてゐる作者の態度は受取れるが書足らない作である。」^(五)と批判する。

已の字「八月の小説と戯曲」は、「一口に云へば、日本の仁輪加から可笑しみを抜いた様な喜劇である。筋のいやに込入つて居るのも、それである。其込入つた筋を読者だけ知つて居て、作中の人物が知らずに居るなぞも、それである。誰やらこれを喜劇ぢやないと云つたが、悲劇ぢや尚更ない。」^(六)とジャンル論を展開し、仁輪加でも喜劇でもない点を指摘する。「誰やら」とは生田蝶介か。

生田蝶介「小説と戯曲（八月）」は、「一幕喜劇としてある。しかし私は、はりつめた心で読まなければならなかつた。前号の三田文学に出た久保田万太郎氏の『遊戯』と共に喜劇としたりば笑へない喜劇真の人生が語る喜劇、悲痛な喜劇である。これがほんとの喜劇の行くべき道かも知れない。実際人生を真面目に一つ一つ見て行けばとても笑へるものではないからである。」^(七)とジャンルの問題に言及し、新しい喜劇として受け取つていた。

無署名「八月の小説と劇」は、「一幕喜劇。こんな題材はよく昔からありふれて居る。但し作者は近代人の思潮をうたひ自覚に入つた

生活を描写したのだと云ふならば尚更ら益々恐縮する次第である。太郎冠者作として差づめ帝劇にでも出さるべき代物だ。」^(八)と揶揄し、狂言と捉える。

川村花菱「八月の新脚本」も次のように述べて批判する。

拵へものにも程があると自分は可笑しくなつて来た。忌しい現実、不倫な事実を穴ぐり求める事すらも自分には堪へられぬ、まして慥した破倫不徳な事件を編出して芝居に拵へると云ふ点に至つては、新しいと云ふ作家が馬鹿にされても為方が有るまいと思ふのみならず、習俗と戦つて進まふとする新しい作家の名折であるやうな気がする。殊に喜劇と云ふ銘を打てある事などが作家が芝居と云ふ事に対しての頭腦を自分は深く疑らずに、居られない。明治座の『毛抜』以来『ある意味に於ての喜劇——』と云ふやうな文字がやたらに使はれるやふに成つて、単純なるべき事を妙にひねくつて考へる傾向が、不徹底な新進劇作家の頭を迷はして居る。自分は喜劇はかくあるべしと云ふ定義は下さない、又喜劇と云ふものゝ伝来の形式に倣へとも云はない。が只独ばかりの不真面目な態度がイヤだと云ふので、技巧の点から見ても、極めて不自然な未熟なものである丈、切に作者の反省を促がして、真面目な道を歩いてほしいと思ふのである。^(九)

「可笑しな拵へもの」と捉え、倫理とジャンルの双方から批判を繰

り広げている。ちなみに「明治座の『毛拔』」とは、岡鬼太郎の勧めにより二代目市川左團次が復活させた歌舞伎『毛拔』(一九〇九年九月)を指している。当時の喜劇観を証言していて興味深い。

他に、片上伸「新月月評(中)」が、一方で仲木貞一「母親」(『劇と詩』一九一一年八月)を批判しつつ、他方で萱野二十一「父と母」を褒めている。「多少緊張を感じさせる力がある。作者が巧みに局面をこしらへてゐるにも依るか、それとても人物の内部の動乱に対する作者の理解が一層密であるからだと言へよう。(中略)ともかくも張り」と緩みとの区別がついてゐるから、その張り方が可なり手数のかかつた、少し無理らしいものだとは思ながら、平板な倦怠は感じずに済む。喜劇的效果をも収めてゐる。」(二〇)という具合である。

時代を下り、二〇世紀後半の短評にも目を配ろう。紅野敏郎「郡虎彦―白樺派作家論―」は、「やや手のこんだドラマである。題材自体は、取りあつかいによつては、『白樺』特有の重苦しい運命悲劇的な材料なのだが、郡は、比較的淡泊に処理している。」(二二)と述べる。杉山正樹「郡虎彦の世界」も、「軽いタッチの喜劇だが、あきらかにここで虎彦は、イブセンの『幽霊』のような運命悲劇のパロディを試みているのである。」(二二)というふうに運命悲劇と捉え、そのパロディという見方を提出している。近親相姦をモチーフとするイブセン『幽霊』の影響を示唆した点は重要である。(二三)

以上の批評を整理しよう。肯定的な意見と批判がそれぞれある。演劇の特質をよく理解しており、緊張を作り出す力を評価する一方で、倫理的な批判がある。ジャンルについては、諸家によつてかな

り捉え方が異なっており、それがそのまま賛否にもつながっている。

三 ジャンルについて

改めて問う。「父と母」は、いかなるジャンルに帰属させるべきか。考えられる選択肢は、素朴に言えば三通りある。喜劇、悲劇、笑劇の三通りである。もちろん、テキスト―G・ジュネットの術語に従うと、パラテキスト―を額面通りに受け取るならば「喜劇」である。にもかかわらず、同時代評でこれだけ一致をみないということは、そうでない可能性が濃厚であることを示唆しているよう。

悲劇の可能性はかなり有力だ。内田魯庵の「生氣」という評に代表されるように、当時から萱野二十一を「氣」によつて評価する言説が少なからずあり、「父と母」の悲劇的な緊張感とも関わってくる。

その一端は、ト書きによつて浮き彫りにされるだろう。「凡て是等の発語は恐しき秘密に入らんとする導火線の如く、危険と期待と憂慮とに慄えつゝ。」「長き焦立たしき間。」「大なる黒影の落ち来らんとするが如き間。」「俊一の瞑想を沈めて、舞台には息づまるが如き沈黙よどむ。扉をたゞく音す。」「若き男女を残せる舞台は、しんととして果実の熟し行くが如き沈黙を保つ。間。」「長き間。測り難き洞穴の如き沈黙。」

摘記してみただけでもすぐに気づくことだが、表現がユニークで個性的である。抽象的で非指示的であるにもかかわらず、比喩自体は過剰に具体的なのである。役者に指示を与える直接性、即効性は

ないが、イメージや方向性が明確に伝わってくる。そして間というものに並々ならぬこだわりがあることが確実に伝わってくるのだ。このようなト書きの演出的なはたらきに着目すれば、これが喜劇や笑劇のものとは思われず、悲劇と認定するよりほかにない。そもそも出だしからして、次のような雰囲気なのだ。

よし子　（明に永き憂鬱病の徴候を示せる容貌語調にて。）誰も来やしないだらうね。あとをしめておくれ。（小さき円卓を囲める椅子の一つを取り、さが扉を閉づるをまちて。）乳母、私はもうどうしていいか分からなくなつてしまつた。まあお前かけておいでよ。（同じ椅子の一つを取らしめつゝ。）此の年になつてまだこんな苦しい目を見て居るより、死んだ方がいくらいゝか知れやしない。（間。）もうつくづく生きて居るのがいやだ。

イプセンの『幽霊』に出てくるアルヴィング夫人を彷彿とさせるが如きよし子の嘆息。すぐれた戯曲一般に言えることだが、「父と母」もその例に漏れず、幕開きから悲劇の世界に引き込むエネルギーが横溢している。かかる悲劇的な色調を第五段で一举に「喜劇」まで持つて行こうとするのだが、それは明らかに至難の業である。しかし、そうであるからこそ、笑劇ということもできるのだらう。

笑劇 *comic* とは、略述すれば、ばかばかしい茶番、滑稽劇のことで、日本では、狂言や仁輪加のようなものである。そこに深い意味を見出す必要はなく、ただ笑える劇である。悲壮な雰囲気から一挙

にその雰囲気拭い去つてしまえば、その落差によつて空白が生まれる。それを書き手は「喜劇」と呼んだわけであるが、いわゆる通念で想起するところの喜劇、悲劇に対立する喜劇とは言えないだろう。事実、最後の最後に記されるト書きには「若き人々の歓喜と、老ひたる人々の嗟嘆とを喚びつゝおもむろに幕。」とあるのである。つまり、この劇は「歓喜」と「嗟嘆」とが同一平面に置かれるような新次元を創り出した。したがつて、既成のジャンルのいずれにも属さない新機軸を打ち樹てたと見なければならぬだろう。笑劇といつても、それはたとえば坪内逍遙が言うような意味では既になく、後に坂口安吾が言つたような意味での、すなわち非意味ですら全的に受容してしまうというような意味での、いわば括弧付きの「ファルス」である。ラテン語の原義が「詰め込み」であつたことも想起されたい。

この問題についてはさらなる探究が求められようが、さしあたり次のように言つておこう。萱野二十一の戯曲は、同時代の自然主義的な告白体の文学を密かになぞり、通有しているかのように見せかけつつ、しかし同時にそれには舌を出し、あからさまに茶化すような側面をも持ち合わせている。言い換えれば、日本の自然主義のパロディなのだ。

喜劇、悲劇、笑劇、パロディといったあらゆるジャンルを包摂し、詰め込んでみせるこの企ては、この時代にしてはかなりの野心作となるはずであつたが、それゆえに日本の同時代の枠組みだけでは十分に評価することができなかった。書き手自身も例外でない。ジャ

ンル分けできない「何か」を、「喜劇」という二字で片付け、自作に
適当なジャンルを付与することができなかったのである。

おわりに

おわりに、萱野二十一における「気」とは何か。このことを志賀
直哉との対比において問いかけつつ、筆を擱きたいと思う。

なぜ、志賀直哉か。萱野二十一／郡虎彦を研究する上で、対比し
なければならぬ近代の日本人作家は少なくとも二人いる。一人が
志賀直哉で、もう一人が三島由紀夫である。白樺派最年少作家であ
ったにもかかわらず、白樺派とは「異質」^(二四)であったとされる萱
野二十一／郡虎彦は、ある意味で「あれは志賀直哉に追い出されて、
外国へ行ってしまったのだ。」^(二五)と三島由紀夫に邪推されるほど不
仲に見えなくもない微妙な間柄であったが、この問題は人間関係と
いうより、文学表現や文学観の親疎として洗い直されなければなら
ない。少しく志賀直哉を対比させてみるゆえである。

この問題を考える上で恰好のヒントとなるのが、意外に思われる
かもしれないが、加藤弘一『石川淳 コスモスの知慧』^(二六)である。
とりわけ第一章「『気』の海」を全文まるごと引用して済ませたい衝
動に駆られる。約言すれば、「気分」の一語で代表できる志賀直哉と
対比し、「けはひ」「けしき」「気合」「いぶき」「ふぜい」「かをり」「い
きほひ」「血気」「殺気」「元氣」「妖氣」「陰氣」「肅殺の氣」といっ
た語彙の豊富な「気」の作家・石川淳の根本を明らかにした評論で

ある。それはおそらく、柄谷行人が自我も他者も欠いた『気分』が
主体の世界』と呼び、山崎正和が公的なものを喪って陥った『感情
の自然主義』と呼んだ志賀直哉の閉鎖的な不快という情の代案を石
川淳に見る試みでもあっただろう。

ただ、この評論にやや無理があるとするならば、一八八三年生ま
れの志賀直哉と一八九九年生まれの石川淳を取り合わせた点である。
広く捉えれば同時代人であり、取り合わせの妙をほめるべきかもし
れない。活躍した時期のピークが敗戦直後であったため、(志賀直哉と
対立した)坂口安吾や太宰治らとともに無頼派に組み込まれてしまう
石川淳だが、前の世代との関係も視野に入れないければ捉えきれない
作家であることは間違いない。とはいえ、研究と評論は違う。石川
淳を取り上げる前に、一八九〇年生まれの萱野二十一／郡虎彦を先
蹤としてワンステップ差し挟むほうが文学史的な整理としてアクセ
ントになるし、説得力を持つようにも思われる。映画好きである志
賀直哉だが、この時代の文学者にしては稀有なことに戯曲に手を染
めなかったということもあわせて、萱野二十一／郡虎彦と対比させ
ることには意義があるように思えてならない。萱野二十一／郡虎彦
の研究だけでなく、志賀直哉の研究にとっても合わせ鏡のように裨
益するところがあるはずである。

萱野二十一／郡虎彦は、影響の有無はさておき、坂口安吾の「フ
アルス」や石川淳の「気」をある意味、先取りしていたところがあ
る。その先に三島由紀夫の存在が像を結ぶというのが私の文学史的
な見立て、見通しとしてある。反、志賀直哉の系譜とでも言おうか。

志賀直哉的なものを反面教師として自らの文学を塑造する作家群の先頭に、萱野二十一／郡虎彦を据える見方である。

そろそろ紙数が尽きるので、この程度の示唆に止めおかざるを得ないが、ここまでを簡潔にまとめておくと、次のようになるだろう。

「父と母」の書き手は、「気分」ならざる「気」の劇作家であり、ジャンル分けにおいても喜劇・悲劇・笑劇・パロディの狭間を往還させて常に既に安定をみない「気」の作家であり、さらには劇の構成や人物造型に至るまで、常に既に間主体的であるような「三つ巴」を徹底した文学者であったということである。それは構造的には宙づりを意味し、結末がどう転んでも対応できるような準備＝待機状態としての「しなやかな気」ということである。

「ペスト」でも「松山一家」でも、きつかけさえあれば、喜劇にも悲劇にも笑劇にも容易に転化し得るわけで、いわば日本語の「詞と辞」（時枝誠記）にも似た構造上の問題が指摘できるはずである。すでに「松山一家」については「遺伝」は決定的な要因から外され、「空気」（環境）や外界からの刺激によつて、その内面に狂気が植え込まれていくのだ。（二七）という松本和也の卓見がある。三つ巴の構造は、最終的には個人の内面にも三つ巴の混乱、一般的には狂気と標識されてしまうものを充填する。「清姫」と「道成寺」の間の書き換え、そして結末の齟齬についても、基本的にはこの構造で解くことができるだろう。この意味で、萱野二十一／郡虎彦とは、すぐれて構造を重視する書き手だったと概括できる。ただ、それらの由来、淵源としての能、ダヌンツイオ、ホフマンスタール、イブセン等々

の海外文学の摂取・受容の問題を含め、詳細は今後の研究課題としたい。

「父と母」をどのように読み、どのように演じるか。一口に言えば、三姉妹、三つ巴になった中心に渦巻く「気」を読み取り、演じるといふよりほかあるまい。「父と母」が萱野二十一の最高の作であると評価すれば異論も出ようが、Toniko Koriの天分と可能性を密かに、しかし豊かに胚胎し、蔵し、産み出さんとする「気」に充ちた実験的なテキストである、というふうには鳥瞰できると思う。

「再々評価」（二）の俟たれる作である。

註

（一）内田魯庵「選評」『太陽』一九一〇年二月

（二）たとえば、翻訳劇を推奨した小山内薫は、日本の既成作家の創作からは演出欲をそそられない旨を講演し、菊池寛から反発されている。Cozy Poulton「大正戯曲の再検討」（川本皓嗣・上垣外憲一編『一九二〇年代東アジアの文化交流』思文閣出版、二〇一〇年三月）参照。もとより当時といえども例外的な傑作はいくつもあるはずだし、一概には括れない部分もあるだろうから、個々の戯曲の再検討が求められることは強調しておきたい。

（三）初出では「たとへまたほんとの兄妹にしたところ」と「親子だつて兄妹だつて」の二箇所が伏せ字となっている。検閲者は近親相姦という禁忌への侵犯を鋭く嗅ぎ分けたものと推測される。

（四）月旦子「八月の文芸（八）」『時事新報』一九二一年八月

（五）無署名「八月の創作（二）」『東京日日新聞』一九二一年八月八日

(六) 巳の字「八月の小説と戯曲」(『東京日日新聞』一九二一年八月一日)

(七) 生田蝶介「小説と戯曲(八月)」(『白樺』一九二一年九月)

(八) 無署名「八月の小説と劇」(『三田文学』一九二一年九月)

(九) 川村花菱「八月の新脚本」(『歌舞伎』一九二一年九月) 強調は原文。

(一〇) 片上伸「新月月評(中)」(『読売新聞』一九二一年八月一六日)

(一一) 紅野敏郎「郡虎彦―白樺派作家論―」(『早稲田大学教育学部学術研究人文・社会・自然』一三三、一九六四年)

(一二) 杉山正樹「郡虎彦の世界」(『悲劇喜劇』一九八九年九月)

(一三) 杉山正樹「郡虎彦 その夢と生涯」(岩波書店、一九八七年八月)は、イブセンの『幽霊』の影響について前出の論考に加筆し、「全体の構成を綿密にたどれば明らかなのだが、たとえば幕切れの「二た親の罪の結果が結びあつたら、却つて又堅い実がみのるかも知れない」という父親の台詞ひとつを見ても、充分に推察できるだろう。」と述べている。イブセンの『幽霊』との綿密な比較は、今後の研究課題である。

(一四) 本多秋五「解題」(『明治文学全集 76 初期白樺派文学集』筑摩書房、一九七三年二月)は、「郡虎彦は、志賀直哉と文学上の好みを異にしていたばかりではない。『白樺』派のなかで異質の才能であった。」と述べる。宮岸泰治「郡虎彦―ローマへの遡行」(『悲劇喜劇』一九八九年九月)も、「当時全盛にあった自然主義文学にたいして「反」であったが、『鉄輪』にも見られるように社会道徳に対しても「反」だった点では、後に人道主義へと移行する白樺派にたいしても対立する要素をもっていた。」と述べている。

(一五) 本多秋五「解題」(前掲) 参照。

(一六) 加藤弘一「石川淳 コスモスの知慧」(筑摩書房、一九九四年二月)第

一章の初出は「コスモスの知慧―石川淳論」(『群像』一九八二年六月)

(一七) 松本和也「郡虎彦(萱野二十一)の出發―「松山一家」を中心に―」(『國語論文』二〇〇七年九月)

(一八) 拙稿「評価・再評価―なぜ萱野二十一―郡虎彦なのか―」(『演劇におけるまちなかと大学をつなぐプロジェクトパンフレット報告書』「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト」, 14「萱野二十一作『父と母』」(二〇一五年二月) 参照。

付記

断りなき引用は『郡虎彦全集』(創元社、一九三六年六月)に拠っている。ただし、作者名は初出に準じた。引用は原則として、旧字を新字に改め、ルビを省いたが、仮名遣いはそのままとした。評家等の敬称は略した。

〔付録・再録〕拙稿「評価・再評価・再々評価——なぜ萱野二十一／郡虎彦なのか——Transforming the Reading of Torahiko Kōri」

なぜ萱野二十一／郡虎彦 Torahiko Kōri (1890-1924) なのか。

白樺派という名前は、文学史の教科書には必ず載っている。そして武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎、里見弴といった耳なじみのある名前とともに、さまざまに語られ、それこそ微に入り細を穿つようにして、縦横無尽に論じられてきた感がある。ところが、そのような活況に反して、雑誌『白樺』に最年少の二十一歳で参加し、国際的に賞賛されもした一人の劇作家については——結論的には、あまりに早く生まれ過ぎ、あまりに早く亡くなりすぎたためと言うよりなかるうが——日本においては研究・評価されることが極端に少なく、あまりにもさびしい状況に置かれつづけてきた。これは一つには演劇を軽視し、もう一つには比較文学の視点を軽んじてきた可能性があるが、これまでの文学史家の怠慢であると言つて差し支えないように思う。その劇作家の、名を萱野二十一と呼ぶか、郡虎彦と呼ぶか、はたまた Torahiko Kōri と横文字にするかはともかく、小説・戯曲・翻訳・批評のすべてが、もっと広く読まれるようになっていいだろう。英文で戯曲を発表し、フランス語やイタリア語にも翻訳され、ロンドンやトロントで上演されてきた演劇についてはとりわけ、日本語によるか、外国語によるかの選択はさておき、もっと積極的に上演が試みられていい。〔限定三百部の『郡虎彦全集』（創元社、一九三六年）が、幸いなことに一九八一年、飯塚書房から復刻されてい

ることをここに付記しておく。また、彼の旧蔵書が九州大学附属図書館に所蔵されていることも、参考までに書き添えておく。〕

エズラ・パウンド Ezra Pound やウィリアム・B・イエイツ William Butler Yeats といった世界的な文学者に靈感を与えたにもかかわらず、日本では長らく看過されつづけてきた萱野二十一／郡虎彦。この逸材が再評価されるのは、時代を遙かに下つて『近代能楽集』の作者の登場を待たなければならなかった。武者小路実篤をして「郡虎彦の再来」と言わしめた『近代能楽集』の作者、すなわち三島由紀夫は、同じ学習院の大先輩であつた萱野二十一／郡虎彦から非常に大きな影響を受けている。それは単に『近代能楽集』の成立にのみかかわっているのではなく、平山城児が『ダヌンツィオと日本近代文学』（試論社、二〇一一年）などで繰り返し指摘するとおり、三島由紀夫が人知れず傾倒していた G・ダヌンツィオ Gabriele D'Annunzio の受容というテーマとも密接にかかわっている。三島由紀夫にとって、萱野二十一／郡虎彦という先駆者がいかに偉大であつたかを明らかにすることは、今後の三島由紀夫研究にとって重大なテーマであると捉えてよいだろう。

しかしながら、こうしたレヴェルとはまた別に、萱野二十一／郡虎彦の文学にとつて、三島由紀夫による再評価がはたして妥当なものであつたか——「幸いであつたか」というふうにも言い換えておきたい——との反転した問いを一度、きちんと検証してみる必要があると私は診る。というのも、三島由紀夫が萱野二十一／郡虎彦を再評価するのは、やや穿つた見方かもしれないが、三島自身の評価

を崇高化するため、自らの名声を不動のものにするためだろう、との疑いが拭えずにいるからである。つまり、セルフ・プロデュースの身振りが障る、より理論的に言い換えれば、「父殺し」(フロイト)の色が濃すぎる、ということである。『影響の不安』の著者であるハロルド・ブルーム Harold Bloom によれば、遅れてきた詩人は、偉大なる先駆者を乗り越えようとし、最終的には先駆者から影響された痕跡を消去するという。もしそうだとするなら、三島由紀夫の評価を即、客観的な評価と見なすことにはきわめて多くの危険が伴うことになる。したがって、われわれは相応にこの陥穽に警戒してかななければならないはずなのだが、それにもかかわらず困ったことに、多くの論客は、三島由紀夫の仕掛けた罠にやすやすとひっかかってしまう。三島由紀夫の言説に全面的に依拠する吉田精一やドナルド・キーン以下、有力な文学史家のほとんどすべてが、その過ちを無批判に反復してしまっていると言つてよいほどである。すぐれた評伝である『郡虎彦―その夢と生涯』(岩波書店、一九八七年の著者・杉山正樹、あるいは画期的な文学史である『能と近代文学』(平凡社、1990年)の書き手・増田正造であつても、それは例外でない。繰り返すが、遡及的に萱野二十一／郡虎彦を探ろうとするかぎり、萱野二十一／郡虎彦を救恤することはできない。

端的に言つて、今日において求められるのは、切斷(解除)である。萱野二十一／郡虎彦の文学を、いわゆる「白樺派」という枠組みから解放し、例の「三島由紀夫」というフィルターを媒介することもなく、いや少なくとも、これらの喚起力の大きな名前からはそれな

りに距離を置いた上で再々評価することが求められよう。そのための道筋は、大きく二つある。一つは、先入観なく、萱野二十一／郡虎彦のテクストと直に対峙すること。その上で、新しい視角から照明を当てる試みが待たれる。もう一つは、考古学的なアプローチ、すなわち、発表された当時の文脈に差し戻して再審することである。

後者によれば、驚くべきことに、萱野二十一／郡虎彦が、少なくとも同時代においては無視されていたわけでもなければ、評価されずに冷遇されてきたわけでもないことが分かりかけてくるはずだ。

萱野二十一／郡虎彦が正当に評価されていないという、文学史で反復されてきた常套句自体、われわれの思い込み、より正確に言えば「創られた伝統」(オズボウム、後付けの虚構であつた可能性すら浮上してくるのだ。

たとえば、『時事新報』の批評を精査した池内輝雄『時事新報目録 文芸篇大正期』(八木書店、二〇〇四年)によると、「明治四十四年度を概括的にとらえるなら、この年度に最も好評を博したのは萱野二十一の戯曲作品で、つづいて志賀直哉、正親町公和、里見淳、有島生馬らの作品ということになる。」と瞠目すべき事実が明らかにされるのである。ちなみに、明治四十四年(一九一一年)に好評を博した萱野二十一の戯曲作品とは、『鉄輪』、『スバル』2月、『清姫』、『スバル』6月、『父と母』、『三田文学』8月、『タマルの死』、『白樺』9月)である。今日では能楽をアダプトしたもののばかりが再評価されるくらいがあるが、萱野二十一／郡虎彦を再々評価しようとするのであれば、そのようなものをばかりをとりあげる偏り、歪みについても是正する

必要がある。

今回、富山大学人文学部の比較文化研究室が、果敢にも「父と母」の富山初演に挑もうとしている。非常に意欲的かつ意義ある試みとして、大いに歓迎したい。森鷗外のいわばお墨付きを得てデビューした萱野二十一／郡虎彦を取り上げるのは、これまで十年近くにわたり、森鷗外の戯曲を復刻上演し続けてきた同研究室にとっても財産となるだろう。

金子幸代『鷗外と近代劇』（大東出版社、二〇一一年）は、『スバル』の創刊号に森鷗外が戯曲「ブルムウラ」を発表したことから、後進の木下李太郎、吉井勇、与謝野晶子らが戯曲に手を染めるようになったとの構図を提示している。同様のことは、おそらく『三田文学』についても言えるわけで、そうだとしたら、萱野二十一／郡虎彦の誕生もまた、狭義の白樺派という見方だけでは十分に捉えきれないことになる。森鷗外が敷いた軌道があつたればこそ、萱野二十一／郡虎彦の誕生もあつたわけである。

ともあれ、この上演が萱野二十一／郡虎彦の再々評価につながることを希つてやまない。

付記

本稿は二〇一五年二月一日、フォルツァ総曲輪ライブホールで行われた劇団富山大学比較文学第10回記念公演「父と母」プログラム『演劇におけるまちなかと大学をつなぐプロジェクトパンフレット報告書「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト」14」萱野二十一作『父と母』に寄せた文章の全文である。